La posépica cinematográfica venezolana: un relato populista de la monumentalidad del chavismo-madurismo

Noah Zweig
Investigador independiente

Resumen

En este artículo se analizan cinco de las películas clave producidas por el estudio de cine de la oficialidad chavista, Villa del Cine, desde que Nicolás Maduro asumió la presidencia de Venezuela. Utilizando las ideas teóricas de Aguilar (2015) y Sánchez (2016), sostengo que las películas, *Bolívar, el hombre de las dificultades* (2013a) y *Azú, alma de princesa* (2013b) de Luis Alberto Lamata, *Libertador* de Alberto Arvelo (2013), *La planta insolente* de Román Chalbaud (2017) y *Misión H20* de Álvaro Cáceres (2018), son sintomáticas del giro del chavismo-madurismo hacia una política cultural en la que la película "posépica" populista es una necesidad.

Palabras clave: Venezuela, populismo, cine, Villa del Cine.

Abstract

The Venezuelan cinematographic post-epic: a populist account of the monumentality of chavismo-madurismo

This article analyzes five of the key films produced by the official Chavista film studio Villa del Cine since Nicolás Maduro assumed the presidency of Venezuela. Using the theoretical ideas of Aguilar (2015) and Sánchez (2016), I argue that the films *Bolívar, Man of Difficulties* (2013a) and *Azú, Soul of Princess* (2013b) by Luis Alberto Lamata, *The Liberator* (2013) by Alberto Arvelo, *The Insolent Plant* (2017) by Román Chalbaud and *Mission H20* (2018) by Álvaro Cáceres are symptomatic of the shift of chavismo-madurismo towards a cultural policy in which the populist "post-epic" film is a neccesity.

Keywords: Venezuela, populism, cinema, Villa del Cine.

Résumé

La post-épopée cinématographique vénézuélienne: un récit populiste de la monumentalité du chavismo-madurismo

Cet article analyse cinq des principaux films produits par le studio de cinéma de l'administration chaviste, Villa del Cine, depuis que Nicolás Maduro a pris la présidence du Venezuela. En utilisant les éclairages théoriques d'Aguilar (2015) et de Sánchez (2016), je soutiens que les films, *Bolívar, el hombre de las dificultades* (2013a) et *Azú, alma de princesa* (2013b) de Luis Alberto Lamata, *Libertador* (2013) d'Alberto Arvelo, *La planta insolente* (2017) de Román Chalbaud et *Misión H20* (2018) d'Álvaro Cáceres, sont symptomatiques du tournant de Chavismo-madurismo vers une politique culturelle dans laquelle le film populiste "post-épique"est une nécessité.

Mots-clés: Venezuela, populisme, cinéma, Villa del Cine.

Resumo

O pós-épico cinematográfico venezuelano: um relato populista da monumentalidade do chavismo-madurismo

Este artigo analisa cinco dos principais filmes produzidos pelo estúdio cinematográfico do oficialismo Chavista, Villa del Cine, desde que Nicolás Maduro assumiu a presidência da Venezuela. Utilizando os insights teóricos de Aguilar (2015) e Sánchez (2016), defendo que os filmes, o *Bolívar, el hombre de las dificultades* de Luis Alberto Lamata, (2013a) e *Azú, alma de princesa* (2013b), o *Libertador* de Alberto Arvelo (2013), *La planta insolente* (2017) de Román Chalbaud e a *Misión H20* de Álvaro Cáceres (2018), são sintomáticas da viragem do chavismo-madurismo para uma política cultural em que o filme populista "pós-épico" é uma necessidade.

Palavras-chave: Venezuela, populismo, cinema, Villa del Cine.

1. Argumento

En este artículo se examina una serie de películas venezolanas producida desde que Nicolás Maduro asumió la presidencia de Venezuela, tras la muerte de Hugo Chávez en el año 2013, con el fin mostrar cómo a través de las imágenes "post-épicas" populistas se intenta recrear el carisma del desaparecido mandatario; este intento resulta un acto fallido por la impopularidad del nuevo mandatario y explica, de alguna manera, la consolidación de un gobierno autoritario que ahora se conoce como régimen chavista-madurista.

Desde que Venezuela se convirtió en el único Estado petrolero importante de América Latina y el Caribe, el espectáculo ha mediado la tensión *sui géneris* entre el populismo y el autoritarianismo (Blackmore, 2018). Durante sus años como presidente, Chávez, con su fuerte personalidad, logró sortear hábilmente este polo dialéctico en el que interactúan populismo y autoritarismo, pero con su muerte en 2013 y con el colapso de los precios del petróleo este viejo sistema se fracturó gravemente. A nivel de liderazgo, hubo una crisis de legitimidad en la que Maduro, hombre poco carismático que luchó por asimilar el estilo populista que tenía su predecesor. Chávez intentó imponer la ideología del "socialismo del siglo XXI" utilizando su carisma (Fuentes Bajo, 2015). Con su muerte, ese carisma se ha desvanecido y también su intento por construir un populismo nacionalista. Considero cómo esta crisis de legitimidad se manifiesta culturalmente al examinar el cine producido por el oficialismo desde que Maduro asumió la presidencia. Y a continuación, escrudiño cómo se ha construido la película posépica del chavismo-madurismo.

Valdría la pena dilucidar el significado del carisma en este contexto venezolano. Carol Strong y Matt Killingsworth (2011) sostienen, en su análisis de la transferencia de poder de Lenin a Stalin, que la autoridad carismática no solo necesita estar asociada con el "líder carismático", sino que puede incluso reutilizar a líderes que no necesariamente se consideran "carismáticos" para tal propósito. Una de las razones por las que Chávez logró consolidar el poder fue justamente la forma en la que combinó estos citados elementos populistas y dictatoriales a través de su carisma. Con él, había una "flexibilidad" en lo que respecta a la apropiación de los símbolos nacionales. Su carisma no solo provenía de su energía física, sino de su capacidad para armar narrativas que hicieron que su cuerpo se convirtiera en sinónimo de la nación. Maduro, por el contrario, carece de tal flexibilidad y por eso tiene que exteriorizar el carisma

a través de otros mecanismos propagandísticos, como el cine oficialista. Como Maduro ha sido incapaz de manejar la interacción dialéctica entre el autoritarismo y populismo que dominó Chávez astutamente, el país ha dado un giro más autoritario. Cuando Chávez estaba vivo, había una apariencia de que los no chavistas tenían algún papel en la organización de la forma del gobierno, pero todo esto se desvaneció cuando Maduro se consolidó en el poder dejando de lado a la oposición.

No haré un análisis exhaustivo de las películas de la era de Maduro que reflejan su carisma forzado; en vez de eso, he elegido películas representativas de los temas pertinentes a esta crisis de liderazgo. Planteo que su lucha constante para exteriorizar su carisma se ha reflejado indirectamente en el cine oficialista producido durante los años que ha estado en el cargo. A partir del trabajo de Gonzalo Aguilar (2015), que trata del cine populista argentino, sostengo que lo que es evidente en la política cultural del régimen de Maduro es una reinvención en curso de la "épica" y "post-épica populista", ambos términos explicados a continuación, en la producción de la "historia patria" (Macarro Fernández, 2018). A diferencia del caso de Argentina, donde los Kirchner tenían una visión coherente del arte de gobernar y los *biopics* y documentales oficialistas reflejaban eso, con el chavismo-madurismo[1] no hay coherencia, y las películas evidencian cierta esquizofrenia.

La reconstrucción de la nación a través del cine populista es particularmente propicia para aquellos regímenes interesados en construir constantemente "el pueblo" (Vázquez, 2018). Este fue el caso de los gobiernos dictatoriales de los países del Cono Sur en la década de 1960. El fenómeno anticolonial del "tercer cine" aumentó como resultado de esta realidad, y directores como Glauber Rocha y Fernando Solanas postularon narrativas basadas en una estética romántica de la liberación nacional y la refundación de la nación. Este cine presenta una narrativa teleológica en el que la liberación nacional y la revolución son conclusiones inevitables. En el contexto del sur global o el tercer mundo, las películas épicas típicamente aparecen cuando la nación necesita ser refundada, generalmente en momentos de crisis vivencial. En el nuevo milenio,

[1] A lo largo de este texto, utilizo el término chavismo-madurismo para enfatizar que los cultos a la personalidad de los dos líderes son parte de la misma totalidad. La ideología del "Socialismo del Siglo XXI" es inseparable de los dirigentes. El término chavismo-madurismo se ha utilizado en el discurso de la ciencia política (Scocozza y Colucciello, 2020) y aquí lo uso en estudios cinematográficos.

cuando los gobernantes de la Marea Rosa tomaron el poder estatal, el discurso del tercer cine se convirtió en referente.

De acuerdo con Aguilar (2015), existe un corolario del relato épico populista y es la "post-épica", que surge cuando el populismo interactúa con la vorágine de la posmodernidad y se da cuenta de que la totalidad de la nación nunca puede contarse de manera satisfactoria (Lyotard, 1987). Como ejemplo de la post-épica, Aguilar se refiere a la película *Diarios de motocicleta* de Walter Salles (2004), en donde se narra la vida de un jovencito Che Guevara antes de convertirse en el icónico guerrero revolucionario. En el caso de Argentina, la producción de post-épicas se detuvo con la muerte de Néstor Kirchner en 2010. Con la ausencia de su carisma, volvieron a la producción de épicas, ya que la nación argentina necesitaba reconstituirse, y lo hicieron, en parte, con la producción de *biopics* celebrando las proezas de grandes líderes, como en el caso de *Juan y Eva* de Paula de Luque (2011).

Lo que Aguilar plantea en su teorización de la post-épica se refiere específicamente al contexto argentino. Mi propuesta es que en el entorno venezolano este cine épico toma una forma particular; postulo esta idea con base en el análisis de Sánchez (2016) acerca del populismo venezolano como "dispositivo monumental". Este autor sostiene que existe una dinámica distinta en Venezuela en la que la independencia, la iconografía o la "monumentalidad" de los líderes decimonónicos juegan un papel estético clave para determinar cómo los políticos contemporáneos en todo el espectro ideológico han conducido el populismo. En el populismo venezolano, las realidades del pueblo y la nación se han normalizado en la expresión cultural. Es decir, los políticos han debido "monumentalizarse" constantemente utilizando cuerpos simbólicos nacionales para apaciguar la "voluntad colectiva" de la diversa población subalterna y, al hacerlo, crear una dinámica de gobernabilidad foucaultiana (p. 5). En la medida en que en el contexto venezolano hay una línea recta en la que el populismo se monumentaliza, mantengo que las categorías entre épica y post-épica se difuminan y forman parte de la misma totalidad. A pesar del cruce entre los términos post-épica y épica, aquí uso el primero porque lo asocio específicamente con el gobierno posmoderno de Maduro. Así, vemos en estas películas analizadas lo siguiente: uso teleológico, emancipador y nacionalizador de las luchas populares; una idealización (monumentalización) heroica de los sujetos marginados y populares y una construcción histórica deliberadamente anacrónica de la victimización que heroiza a los sujetos

y los vacíos de sus lugares políticos e históricos, inscribiéndolos dentro de las demandas legitimas del paternalismo estatal para borrar sus propias singularidades y reclamos.

Aunque la post-épica se convirtió en una herramienta central del arte de gobernar en la era de Maduro, nació durante la presidencia de Chávez con la creación, en 2006, de la Villa del Cine. Esta institución ha producido variopintos contenidos (Vázquez, 2018), pero una tendencia recurrente de los proyectos que realizan es el uso del pasado para justificar el presente en la forma de *biopics* de líderes independentistas. La Villa del Cine cambió las reglas del juego en la producción del cine venezolano, ya que el estudio solo financiaría a aquellos artistas asociados con la Revolución Bolivariana. El ex Ministro del Poder Popular para la Cultura Francisco Sesto (2005-2008 y 2009-2011) declaró que los cineastas que no simpatizaran con el chavismo no merecían el apoyo estatal para sus proyectos (Kozak Rovero, 2015, p. 47). Como observa Kozak Rovero, esta política acabó con la tradición venezolana del cine políticamente crítico que había sido prominente en décadas anteriores (p. 47). La Villa del Cine debe entenderse, en este sentido, como un órgano de propaganda o de la post-épica, como anota Liberatoscioli (2017). Cabe agregar que en 2014 el estudio pasó de ser parte del Ministerio del Poder Popular para la Cultura al Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información (MIPPCI), órgano encargado de la propaganda oficial del gobierno (p. 36).

Chávez estaba muy interesado en utilizar el pasado para justificar sus políticas actuales (Bonilla, 2014, p. 69), aunque esto no era imperativo en la medida en que, como se explicó anteriormente, tenía la capacidad de armar narrativas usando su cuerpo. El mandato del proyecto de la Villa del Cine, bajo Chávez, era integrar a la comunidad y a las clases populares en el sector cinematográfico, lo cual encajaba con la retórica populista del régimen, especialmente porque la industria cinematográfica venezolana había sido históricamente monopolizada por miembros mayoritariamente masculinos de la élite cultural (Macarro Fernández, 2019, p. 6). El régimen de Chávez utilizó películas del corte post-épico como *Miranda regresa* (2007) de Luis Alberto Lamata, la primera producción del estudio, para su construcción del "pueblo". Sin embargo, el régimen de Chávez permitió la producción de películas de Diego Rísquez que ofrecían una visión más escéptica de lo típico de la "historia patria", incluidas *Manuela Sáenz* (2000) y *Francisco de Miranda* (2005), ambas producidas antes de la creación de la Villa del Cine. Si bien a los chavistas les

gustó la primera película, tuvieron problemas con la última, especialmente con una escena que muestra a Miranda siendo arrestado por Bolívar después de un error militar y entregado a las autoridades españolas (Valladares-Ruiz, 2013, p. 63).

La ausencia de carisma de Maduro lo ha obligado a adoptar una política cultural centrada en la post-épica. Así, las películas que se analizan, *Azú, alma de princesa*, *Bolívar, el hombre de las dificultades*, *Libertador*, *La planta insolente*, y *Misión H20,* son un reflejo de ello. Las primeras cuatro están ambientadas en el pasado en un trato con la patria histórica, y están plasmadas en el estilo de la película post-épica. La última de ellas es una cinta infantil animada pero, como alego, está muy arraigada en la crisis actual de Venezuela, donde el imperialismo chino juega un papel cada vez más importante.

2. Villa del Cine: mito del chavismo

Villa del Cine debe concebirse como parte del dispositivo político cultural del chavismo cuyo objetivo es construir una nueva hegemonía. Como lo explicó el ex ministro del Poder Popular para la Cultura Pedro Calzadilla (2011-2014), "los venezolanos están ante el reto de sustituir la hegemonía cultural del capitalismo para dar paso a nuevos referentes, imaginarios y mentalidad" (citado por Fuentes Bajo, 2015, p. 142). Esta es una reinterpretación de la idea gramsciana de contrahegemonía en la que en lugar de esa construcción que llega de abajo, viene del aparato estatal (Bisbal, 2009).

Como observa Vázquez (2018), mientras en estudios cinematográficos se ha considerado el papel del populismo en el cine europeo y norteamericano, su función en la cultura audiovisual latinoamericana ha recibido menos atención (p. xxii). Irónicamente, mientras algunos de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano incursionaron en el populismo, ellos mismos rechazaron el concepto en el cine (Vázquez, 2018, p. 78).

Para algunos politólogos (Conniff, 2003), el término neopopulismo es idóneo para describir la oleada de líderes personalistas que ha surgido desde el final de la Guerra Fría. La idea es que hay una diferencia cualitativa entre ellos y sus predecesores, dado el hecho de que estos líderes contemporáneos han abandonado el intervencionismo económico y son aún más hostiles a los partidos políticos de oposición. No obstante, en el contexto del chavismo-madurismo,

prefiero el término populismo porque veo continuidades con el liderazgo de Maduro y el populismo clásico.

Coincido con Rey (2012), quien se basa en las ideas del filósofo francés Georges Sorel para explicar cómo funcionan los mitos en el chavismo (p. 6). El pensamiento político de Chávez debe concebirse, afirma Rey, a través de su "utilización oportunista y pragmática de ciertas ideas reducidas a unos cuantos temas, entre los cuales no hay coherencia teórica o lógica, y que son en gran medida mitos" (p. 12). El cine post-épico del chavismo-madurismo que analizo en el siguiente apartado es exactamente esto: una serie de mitos que no siguen una lógica y cuyo propósito es exteriorizar con fuerza una versión carismática de Maduro.

3. La posépica venezolana: acto fallido

Bolívar, el hombre de las dificultades

Coincidiendo con el bicentenario de la independencia de muchos países latinoamericanos, se estrenó en 2011 una serie de ocho *biopics* de líderes independentistas que fue coproducida por el canal Radio y Televisión Española y el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos. *Bolívar, el hombre de las dificultades* se unió a esta serie en 2013. La película fue polémica desde el principio porque prácticamente todo su equipo, así como su actor principal Roque Valero quien interpreta a Simón Bolívar (1783-1830), eran vistos como leales al oficialismo chavista (Macarro Fernández, 2018, p. 65). Con un presupuesto de 17 millones de bolívares y un elenco y equipo internacional, este filme narra los años del destierro caribeño de un joven Bolívar entre los años 1815 y 1816 (Alba Ciudad, 2013). El director de la película, Luis Alberto Lamata, sostiene que la película refleja a un Bolívar que "no se rinde". Agrega que "ese hombre de alguna manera busca una salida para su Revolución, regresa a Venezuela, y termina siendo un hombre victorioso" (Ciudad Alba, 2013). La película, entonces, es una suerte de un *bildungsroman*, ya que muestra la formación de Bolívar como revolucionario.

Ubicar a una figura histórica como Bolívar en un contexto cotidiano, es decir, su vida rutinaria durante el exilio, tiene un efecto populista, ya que se vuelve identificable con el venezolano de a pie (Macarro Fernández, 2018, p. 65). Para este autor la estrategia narrativa del filme es crear vínculos entre los

hechos retratados en la película y los de la segunda década del 2000 (p. 65), un momento de dificultades para la "Revolución Bolivariana". La manera como se promovió la película igualmente encaja con el discurso populista del chavismo de la revolución como un fenómeno que lo incluye todo. José Antonio Varela, presidente de la Villa del Cine desde 2012, comentó que en el momento en que transcurre la historia contada entendió que, o "hace de la revolución un hecho masivo, con todas las razas, con todas las castas, con todos los hombres, integrando a toda la nación en el hecho de la Revolución, o la cosa no tiene futuro ni posibilidad" (Alba Ciudad, 2013).

Ambientada después de la derrota de la Segunda República (1813-1814) y el exilio de Bolívar, la historia se centra en la historia del líder cuando estuvo empobrecido y perseguido por los españoles, y cuando se queda en Haití y Jamaica donde busca ayuda para su revolución por la independencia sudamericana, encarnada en la forma del presidente haitiano Alexandre Pétion (1770-1818), quien había presidido la liberación de esa colonia antes gobernada por Francia. Esta arista de la historia anima al espectador a identificar el imperialismo español con la agresión yanqui, un tropo favorito de Chávez (Zuluaga, 2005). La tematización de Haití no pasaría desapercibida para el público; a lo largo de su presidencia, Chávez hizo del país insular una piedra angular en su política exterior. Además de las copiosas cantidades de ayuda exterior, Chávez enviaba miles de barriles de petróleo a Haití todos los días (Corrales, 2009).

El discurso enunciado por esta película no pasó desapercibido para Maduro, quien en una cadena en 2015, al hablar de la inauguración de una estación de metro y la "guerra económica", se refirió a sí mismo como un "hombre de dificultades" (La Patilla, 2020). Maduro sintió afinidad por la película, ya que el 17 de diciembre de 2013 anunció que se proyectaría en todos los canales como parte de una cadena nacional (La Verdad, 2013). El término "dificultades" del título de la película en este contexto sugiere al receptor el arduo trabajo que conlleva cualquier proyecto "revolucionario" y claramente la tarea de Bolívar está asociada a la de Chávez y posteriormente a la de Maduro. Al mostrar a Bolívar en el punto más bajo de su vida cuando cae durante su exilio, seguido de su eventual recuperación, Lamata está mostrando un momento coyuntural de la Revolución Bolivariana en el que el líder carismático acababa de morir.

Libertador

Tras el estreno de la superproducción y éxito taquillero en 2013, Maduro elogió la película hiperbólicamente, comentando "(T)ienen que (verla), es el Bolívar más chavista que ha existido, es volcánico y revolucionario. Chávez redescubrió a Bolívar y las tesis que él lanzó fueron colocadas en la película" (citado por Burúcua, 2017, p. 192). *Libertador* fue el segundo *biopic* venezolano de Bolívar que apareció en 2013, luego de *Bolívar, el hombre de las dificultades*. Aparentemente estas películas no podrían ser más diferentes. Lamata modestamente retrata un fragmento de la vida de Bolívar, un período crucial durante el exilio que lo radicalizó, mientras que Alberto Arvelo, en su superproducción, considera la mayor parte de la vida del Libertador. Pero ambas películas son post-épicas porque su razón de ser es mostrar la fortaleza de Bolívar en un momento en que el venezolano ha perdido a su carismático líder Chávez. *Libertador* narra las guerras coloniales por la independencia de España en donde se liberaron Venezuela, Colombia, Panamá, Ecuador y Perú. Con un presupuesto de $50 millones y co-producida con empresas privadas de Alemania, Estados Unidos y España, la película es la producción cinematográfica más cara en la historia del cine venezolano (La Tercera, 2014).

Libertador narra los grandes eventos de la vida de Bolívar: su juventud, sus complicadas relaciones con Simón Rodríguez, María Teresa del Toro Alayza, Manuela Sáenz y Antonio José de Sucre, así como varias batallas, su eventual cruce de los Andes y su muerte. Como sostiene José Ventocilla Maestre (2019), la película claramente sirve a una agenda para lo que llamo chavismo-madurismo. A lo largo de la historia, el personaje de Bolívar pronuncia líneas de diálogo que hacen eco de lo que ha dicho Chávez, como "Soy el pueblo". Chávez, además, había mencionado a Bolívar tantas veces en sus discursos que presumiblemente el venezolano de a pie podría tener un marco de referencia de su vida y de su época, es decir, de la versión chavista del Libertador. Como comenta Pablo Gamba (2013), esto permite al espectador venezolano llenar los vacíos del relato con lo que cree que sabe del pasado del país porque se lo han dicho Hugo Chávez y la propaganda oficialista.

En la cinta, Arvelo relata la juventud de Bolívar, presentándolo como era: un joven adinerado y simpático que se hace la vista gorda ante la esclavitud. Es su esposa María Teresa, que en 1803 muere repentinamente de fiebre amarilla, la que lo inspira a oponerse al régimen español. Mientras Bolívar está en Europa,

el noble inglés Torkington idea colaborar en un proyecto revolucionario para liberar Sudamérica del colonialismo español. Los motivos de Torkington, un personaje ficticio, crean la presencia del colonialismo británico, que encaja en el discurso del chavismo-madurismo que hibrida varias formas del imperialismo. La película también muestra a un ficticio grupo británico de mercenarios enamorados de la causa de Bolívar, que se unen a él en el cruce de los Andes para tender una emboscada a los militares españoles en Venezuela.

Con un final abierto, Arvelo plantea la interrogante de si Bolívar había muerto de tuberculosis, según la historia oficial, en 1830, o si fue asesinado. En la secuencia final, Bolívar, cuyo personaje no muestra signos de enfermedad, se ve embarcándose rumbo a Venezuela donde se planeaba hacer la guerra para prevenir su separación de la Gran Colombia. En esta secuencia se le acerca un grupo de soldados que presumiblemente lo matan a tiros antes de que pueda abordar al barco. Aquellas teorías de la conspiración sobre la muerte de Bolívar circulaban en Venezuela desde 2008 a partir de la publicación del libro de Jorge Mier Hoffman *La Carta que cambiará la historia* (2008). Sin ninguna prueba, Mier arguye que la muerte del Libertador se debió a una orden dada por el presidente estadounidense Andrew Jackson (1829-1837). Esta conspiración llamó la atención de Chávez, quien mencionó el libro en una transmisión de 2008 de *Aló Presidente* (Arenas, 2015). La teoría afirma que los documentos que declaran las circunstancias de su muerte fueron falsificados y se utilizó un cuerpo doble.

Con la entonces reciente muerte de Chávez, para quien también hubo un nicho de teorías de conspiración en torno a las circunstancias de su defunsión, la pregunta en su estilo populista insta al espectador a pensar en los peligros de ser un líder revolucionario populista. Como señala Gamba (2013), esta es una tendencia recurrente en la película: Bolívar se presenta como la víctima constante de conspiraciones: "a través del personaje se lo lleva a identificarse con la fuerza telúrica que es el pueblo en el filme, como es característico del caudillismo populista" (párr. 10). El objetivo de esta película épica es hibridar a Chávez y a Bolívar, retratándolos como uno y como mártires en el análisis final. *Libertador*, en resumen, es hagiografía. No hay ningún matiz en la presentación de Bolívar; se presenta como un héroe sin defectos. Esta fue la muerte del líder carismático y el inicio de esta crisis del populismo.

Azú, alma de princesa

Basada en una idea de la investigadora Patricia Kaiser, el filme *Azú* relata la aventura de un grupo de esclavos que en 1780 escapan de una plantación azucarera en Venezuela en búsqueda de un cumbe[2]. Como mantengo, esta película es ilustrativa de las formas en que el chavismo-madurismo usa discursivamente la liberación negra en su construcción del populismo. La idea de la historia se le ocurrió a Kaiser cuando descubrió un aviso de prensa de esa época preguntando sobre el paradero de una esclava llamada Azú (Otras Voces en Educación, 2016), cuyo personaje no habla español sino un idioma inventado para la película. No se sabe nada más sobre esta persona además de su nombre. Kaiser y Lamata, entonces, imaginaron a Azú para, en palabras del director, "darle vida a quienes las fuentes históricas les negó la existencia" (Otras Voces en Educación, 2016, párr. 5). El personaje es una esclava adolescente de Guinea y traída a América al parecer dotada de poderes mágicos y ancestrales. Nos enteramos de que en realidad es una princesa que fue enviada a la costa venezolana para salvar esclavos. La presencia divina de este personaje podría considerarse como una alegoría del propio comandante en la medida en que el tema de la magia encaja con la retórica populista de Chávez. Buena parte dela construcción del discurso populista de de Chávez se basó en su creencia en la magia y en el imaginario mágico-religioso profundamente arraigado en el venezolano (Hernández, 2019).

La inclusión de esta película en este análisis del cine post-épico del chavismo-madurismo se debe a que los partidarios del bolivarianismo han ideologizado la liberación negra como parte de su lucha, mientras han subyugado a su población afrodescendiente venezolana (Ishibashi, 2007). A pesar del discurso del mestizaje integracionista del chavismo, como un medio para legitimar la "Democracia participativa," los venezolanos afro e indígenas siguen siendo de manera desproporcionada víctimas de abusos por parte del aparato estatal. Como observa Ishibashi, la violencia racializada no había sido un gran problema en Venezuela hasta la emergencia del chavismo, cuya retórica populista creó a un enemigo común. Pese a los intentos del chavismo por integrar la cultura afro en su populismo nacional, la estructura racista persiste en la sociedad venezolana. Como observa Duarte:

[2] Población formada por esclavos negros fugitivos en la que vivían como hombres libres.

Aunque el chavismo proclame una "revolución democrática" que privilegia el desarrollo humano y social de las clases populares, no ha alcanzado a priorizar una visión crítica sobre la relación entre racismo y estratificación socioeconómica de las minorías, de hecho, parece contribuir a intensificarla (2017, p. 163). Cabe medir el discurso de Chávez —con su política— respecto a los afrovenezolanos e indios venezolanos como pilar del movimiento independentista. Como película financiada por el Estado, *Azú* debe entenderse dentro de esta compleja dinámica racial en la que el gobierno defiende discursivamente los derechos de los afrodescendientes, pero al mismo tiempo esta población sufre bajo sus políticas.

La primera parte de la película se desarrolla en la hacienda de esclavos. Muestra una serie de rituales mágicos exóticos ejecutada por Azú y por el amo de esclavos, el psicópata Don Manuel Aguirre, quien abusa de ella sexualmente. La segunda parte de la narración tiene lugar después de que la protagonista y un grupo de esclavos escapan y entran al monte en busca de un cumbe y son perseguidos implacablemente por su esclavista, quien tiene una obsesión malsana con Azú. Tras una serie de violentos encuentros con su perseguidor, el grupo encuentra con éxito esta tierra formada por esclavos fugitivos en la selva, y se trasmite el mensaje populista de que "somos todos el cumbe". En un epílogo de la película, se nos muestra un *flashforward* hacia la Venezuela multicultural actual. La implicación es que las luchas de Azú y el grupo de esclavos ayudaron a dar lugar al exitoso mestizaje mostrado en esta secuencia final. La sugerencia populista de *Azú* es que las luchas de los antepasados afro-venezolanos llevaron a lo que se presenta como una utopía del chavismo madurismo.

La planta insolente

Leyenda del cine y del teatro venezolano del siglo XX, Román Chalbaud ha hecho una carrera contando historias que están indisolublemente ligadas al malestar sociopolítico de la nación venezolana, hechas en su conocido estilo de realismo social. Con el advenimiento del chavismo, Chalbaud se congració en su universo populista, realizando películas que tratan la ideología y el discurso maniqueo y antiimperialista del régimen.

En 2009 realizó *Zamora: tierra y hombres libres*, un *biopoic* del líder campesino Ezequiel Zamora (1817-1860), que trata directamente sobre la Guerra Federal

(1859-1863) e indirectamente sobre el chavismo. Las formas como Chalbaud relata los enfrentamientos entre las comunidades campesinas y la oligarquía parecen haber sido inspiradas por lo que Chávez habló en las transmisiones de *Aló Presidente* (Valladares-Ruiz, 2013, p. 66). Al igual que como ocurre en *Libertador*, el director y guionista chavista Luis Britto García incursiona en las teorías de conspiración, sugiriendo que fue el futuro dictador, Antonio Guzmán Blanco (1829-1899), el autor del asesinato de Zamora. De este modo, provoca en la audiencia yuxtaposiciones intelectuales entre Chávez y este difunto líder campesino[3].

Haciendo equipo con Britto García, por segunda vez, Chalbaud en 2017 vuelve a los temas que había explorado en *Zamora* con *La planta insolente,* película post-épica del *biopic* del general Cipriano Castro (1858-1924). En el discurso del populismo chavista, Castro, un nacionalista dirigente liberal quien ocupaba la presidencia (1899-1908), fue visto por los ideólogos como un precursor de Chávez con su conciencia antiimperialista. Chávez solía hacer referencias a la feroz oposición de Castro a las potencias extranjeras que interfirieron económica y políticamente en la soberanía venezolana para justificar su proyecto populista (Meucci, M.Á y R. Vaisberg de Lustgarten, 2014).

La mayor parte de la acción de *La planta insolente* tiene lugar en 1902, cuando, como mandatario, Castro demuestra determinación al bloquear los esfuerzos de la injerencia por parte de potencias mencionadas; además, se enfrenta a caudillos regionales, banqueros, ejecutivos de corporaciones transnacionales y acreedores de la deuda externa, que representan la oligarquía, permaneciendo siempre recalcitrante. Finalmente es acosado por una flota de 15 acorzados de Inglaterra, Alemania e Italia que bloquean y bombardean las costas por cobros de la deuda pública. Para contar estas escenas de batalla, Chalbaud utiliza elementos épicos, incluida una secuencia de montaje que rinde homenaje al icónico filme soviético *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, aprovechando varias formas de CGI. Para el espectador venezolano de 2017, estas aristas de la trama que invocaran un bloqueo económico tendrían eco en el discurso de Maduro, quien no solo culpa de toda la grave crisis económica de Venezuela a fuerzas foráneas (en el tan repetido bulo de

[3] En términos de la construcción del populismo chavista, Chávez solía referirse al "árbol de las tres raíces", aludiendo el legado de Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Ezequiel Zamora.

la "guerra económica"), sino que también usa las sanciones en contra de su régimen para justificar cualquiera de los desafueros cometidos por su gobierno. Como post-épica populista, *La planta insolente* funciona como una elegía al difunto Chávez, pero también legitima el régimen de su sucesor. La historia le sugiere a la audiencia que la injerencia de poderes extranjeros es tan terrible que lo que se necesita es un liderazgo audaz, sea carismático o no.

Misión H20

En el discurso y la ideología del populismo del chavismo-madurismo hay formas de injerencia foránea que se consideran "buenas" y otras que se consideran "malas". En *La planta insolente* se vislumbran los "malos" imperialismos, los de Europa y Norteamérica, que se corresponden con las denuncias de Maduro acerca de las sanciones. Pero por otro lado, el régimen constantemente se excusa por la injerencia de Irán, Cuba, Turquía, China y Rusia en asuntos venezolanos (Brun, 2020). El hecho de que la película infantil *Misión H20*, hecha en el estilo de *stop motion* de Pixar, sea co-producida con el estudio chino HangZhou Color Flow Animations Productions, es relevador, ya que el coloso asiático está incursionando cada vez más en la gestión de la crisis socioeconómica de Venezuela. Considero esta película de aventura ostensiblemente ambientalista, el primer largometraje animado digital venezolano, en el contexto de los continuos intentos de Maduro por justificar el "buen" imperialismo de China y para vender la idea de entregar los recursos naturales. De este modo, como explico en mi análisis a continuación, la narrativa de una historia del espacio exterior que involucra extraterrestres y extracción de recursos, un tema que implica irónicamente al Estado chino, se convierte en una conveniencia para naturalizar implícitamente la interferencia china en los asuntos venezolanos como parte del universo del chavismo-madurismo. A través de su lavado verde y la cooptación de la resistencia indígena, sugiero que el propósito de esta película es interpelar al sujeto en esta ideología antiimperialista.

Estos intereses geoestratégicos chinos en Venezuela deben comprenderse como telón de fondo de *Misión H20*. El acenso de China como superpotencia junto con la disminución de la hegemonía estadounidense han provocado que el gigante asiático invierta en toda Latinoamérica, especialmente en Venezuela. La inversión de China ha tenido efectos ecológicos particularmente perjudiciales

en la región (Sacher, 2017), y en Venezuela este es especialmente el caso con el proyecto Arco Minero del Orinoco, por ejemplo, donde empresas chinas han sido principales promotores e inversores (Aguilar Castro, 2019). Los pueblos indígenas venezolanos como el pemón han sido especialmente afectados por el extractivismo chino-venezolano. Como observa Moncada (2019):

> Las organizaciones indígenas de Venezuela no tienen una historia de larga data contra el extractivismo […]. A diferencia de pueblos indígenas que viven en una agresiva criminalización y persecución por sus posicionamientos, en Venezuela la estrategia gubernamental preferida para silenciar voces indígenas disidentes ha sido la cooptación. (p. 43)

Y la trama de *Misión H20* ejemplifica tal cooptación. La historia comienza introduciendo la comunidad utópica ficticia "Buenaventura", que parece una versión idealizada de Caracas. Posteriormente la villana "M", quien dirige una corporación alienígena, roba el suministro de agua de Buenaventura y secuestra a Sara, uno de los personajes principales. Luego los amigos de colegio de Sara, que componen un equipo de aventureros espaciales juveniles, ingresan a su nave espacial para salvar tanto a su amiga como el agua de Buenaventura. Después de una serie de largas batallas con M y su ejército de extraterrestres, los niños, dirigidos por Samuel, tienen éxito en su misión. La historia termina con los niños impartiendo a los pobladores de Buenaventura la importancia de preservar el agua y amar a la Madre Naturaleza.

Lo interesante de *Misión H20* es que muchas de las batallas tienen lugar en planetas que se asemejan a las comunidades andinas y amazónicas, cuyos pueblos indígenas unen sus esfuerzos contra los malos. Como se mencionó anteriormente, tales elementos de la trama tienen ecos en la cooptación de la resistencia del chavismo-madurismo. Irónicamente, la película se comercializó por su conciencia ecológica (Telesur, 2019) y ganó premios en certámenes. Asimismo, la batalla por el agua que se describe en la película fue vista por algunos chavistas como parte de la patria histórica. Por ejemplo, en una entrevista en Canal 8, Iván Padilla Bravo le preguntó a Cáceres cuál era la relación entre La Batalla de Carabobo (1821) y la lucha por el agua en *Misión H20*. Cáceres respondió que no había una conexión directa, pero esperaba que el espectador-observador pensara en esas cosas (Padilla Bravo, 2018).

Misión H20, una película caracterizada por el lavado verde y la cooptación de la resistencia indígena, es sintomática del creciente papel de China en

los asuntos venezolanos. El poco carismático Maduro no puede explicar la participación depredadora de China en el ecosistema, por lo que recurrir a la narrativa a través de esta coproducción china se convierte en un medio para racionalizar este mundo populista.

4. Conclusión

Como se ha podido ver, este artículo recontextualiza las ideas de Aguilar (2015) sobre el cine épico y el cine post-épico de la Argentina kirchnerista, situándolas en la era del chavismo tardío en Venezuela. Propongo que hay una post-épica propia de Venezuela, dada la singular versión del populismo del país caribeño, al que Sánchez (2016) se refiere como monumentalidad. Se argumenta que la desaparición del carisma que se produjo con la muerte de Chávez y la posterior presidencia de Maduro están alegorizadas en el cine oficialista producido durante este período. En mi análisis he concluido que estas películas son enunciativas de la crisis del carisma y el autoritarismo resultante del régimen del chavista-madurista.

Referencias

Aguilar Castro, V. (2019, 1 de noviembre). De la cooperación al extractivismo en las relaciones entre Venezuela y China: su impacto en los derechos humanos emergentes. *Rosa Luxemburg Stiftung*. https://www.rosalux.org.ec/relacion-china-venezuela-colapso-economico-extractivismo-y-derechos-humanos/

Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo*. Fondo de Cultura Económica.

Arvelo, A. (Director). (2013). *Libertador* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Arenas, V. (2015, 18 de julio). Asesinan a Jorge Mier Hoffman, el escritor fascinado por Simón Bolívar. *Efecto Cocuyo*. https://efectococuyo.com/la-humanidad/asesinan-a-jorge-mier-hoffman-el-escritor-fascinado-por-simon-bolivar/

Bisbal, M. (Ed). (2009). *Comunicación y control comunicacional*. Alfa.

Blackmore, L. (2018). *Spectacular modernity; Dictatorship, space, and visuality in Venezuela, 1948-1958*. University of Pittsburgh Press.

Bonilla, A. y E. Guevara. (2014). *Imágenes del bicentenario: Representaciones de Latinoamérica y la independencia en la cinematografía*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Brun, E. (2020). Las relaciones de Irán con Cuba, México y Venezuela: La ponderación entre Estados Unidos, Ideología y coyuntura económica. En M. Garduño García (Ed.), *Irán a 40 años de revolución: Sociedad, estado y relaciones exteriores* (pp. 264-324). Universidad Autónoma de México. http://portalcoordenadas.com.ar/wp-content/uploads/2020/10/iran_40.pdf#page=265

Burúcua, C. (2017). Young Women at the Margins: Discourses on Exclusion in Two Films by Solveig Hoogesteijn. En D. Martin y D. Shaw (Eds.), *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics* (pp. 172-196). I.B. Tauris.

Cáceres, Á. (2018). (Director). *Misión H20* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Chalbaud, R. (2009). (Director). *Zamora, tierra y hombres libres* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Chalbaud, R. (2016). (Director). *La planta insolente* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Charalambidis, E. (2009) (Directora). *Libertador Morales, el justiciero* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Ciudad Alba. (2013, 29 de julio). Bolívar, "el Hombre de las Dificultades" será estrenada el próximo 16 de agosto. https://albaciudad.org/2013/07/bolivar-el-hombre-de-las-dificultades-sera-estrenada-el-proximo-16-de-agosto/

Ciudad Alba. (2013, 12 de julio). Conozca las dos películas de Bolívar por estrenarse: Libertador y El hombre de las dificultades. https://albaciudad.org/2013/07/conozca-las-dos-peliculas-de-bolivar-por-estrenarse-libertador-y-el-hombre-de-las-dificultades/

Conniff, M. (2003). Neo-populismo en América Latina: La década de los 90 y después. *Revista de Ciencia Política*, *23*(1), 31-38. https://www.redalyc.org/pdf/324/32423103.pdf

Corrales, J. (2009). Using social power to balance soft power: Venezuela´s foreign policy. *The Washington Quarterly*, *32*(4), 97-114. https://www.amherst.edu/media/view/157431/original/Corrales%2BVen%2BForeign%2BPolicy%2BWQ%2B2009%2Bfinal.pdf

Custen, G.(1992). Bio/Pics: *How Hollywood Constructed Public History.* Rutgers University Press.

Duarte, A. (2017). Mestizaje y petróleo: Las deudas culturales e institucionales en el reconocimiento de la afrovenezolanidad. *Intervenciones en Estudios Culturales, 3*(4), 153-166. http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/53/5312009/html/index.html

Eisenstein, S. (1925). (Director). *Acorazado Potemkin* [cinta cinematográfica]. Rusia: Mosfilm.

Fuentes Bajo, M.D. (2015). El régimen chavista y el cine venezolano. En Ó. Lapeña Marchena y M. D. Pérez Murillo (Eds.), *El poder a través de la representación fílmica* (pp. 137-144). Universite Paris Sud.

Gamba, P. (2013). Epopeya del noble salvaje. *El Espectador Imaginario*. http://www.elespectadorimaginario.com/libertador/

Hernández, L.A. (2019). La sacralización de un líder político: modos de vínculo y festividad en el culto a San Hugo Chávez del 23. [Tesis de maestría], Buenos Aires Flacso, Sede de Argentina. https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/15605

Ishibashi, J. (2007). Multiculturalismo y racismo en la época de Chávez: Etnogénesis afrovenezolana en el proceso bolivariano. *Humania del Sur: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, 2*(3), 25-41. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7092127

Kozak Rovero, G. (2015). Revolución Bolivariana: Políticas culturales en la Venezuela socialista de Hugo Chávez (1999-2013). *Cuadernos de Literatura* XIX, 38-56. https://www.researchgate.net/publication/286320183_Revolucion_Bolivariana_politicas_culturales_en_la_Venezuela_Socialista_de_Hugo_Chavez_1999-2013

La Patilla. (2015, 16 de mayo). Maduro: soy el presidente de las dificultades. https://www.lapatilla.com/2015/05/16/maduro-soy-el-presidente-de-las-dificultades/

La Tercera, (2014, 3 de octubre,). Libertador: La cinta venezolana sobre Simón Bolívar que sueña con el Oscar. https://www.latercera.com/noticia/libertador-la-cinta-venezolana-sobre-simon-bolivar-que-suena-con-el-oscar/

La Verdad. (2013, 17 de diciembre). Transmitirán en cadena la película de Bolívar. http://www.laverdad.com/politica/42536-transmitiran-en-cadena-la-pelicula-de-bolivar.html

Lamata, L. A. (2007). (Director). *Miranda regresa* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Lamata, L. A. (2013a). (Director). *Bolívar, el hombre de las dificultades* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Lamata, L.A. (2013b). (Director). *Azú, alma de princesa* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Villa del Cine.

Liberatoscioli, M. (2017). La Villa del Cine: El retorno del Estado como productor cinematográfico. En A. Escudero Nahón y D. E. González Calderón (Eds.), *Escenarios y desafíos de la comunicación y la cultura en el espacio audiovisual iberoamericano* (pp. 29-39). Universidad Internacional de Andalucía. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6163274

Luque, P. (2011). (Directora). *Juan y Eva* [cinta cinematográfica]. Argentina: Aleph Media, Ajimolido Films, Barakacine Producciones.

Lyotard, J. L. (1987). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (M. A. Rato, Trans.). Cátedra.

Macarro Fernández, J. (2018). Cine venezolano: construcción, invención y adaptación de la ´Historia Paria.´". *Fuera de Campo 2*(3), 54-58. https://www.academia.edu/39344341/Cine_venezolano_construcci%C3%B3n_invenci%C3%B3n_y_adaptaci%C3%B3n_de_la_Historia_patria_

Macarro Fernández, J. (2019). La Villa del Cine y su impacto en la industria cinematográfica venezolana. *Archivos de la Filmoteca, 77*, 125-140. https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/686

Martínez Meucci, M.Á y Vaisberg de Lustgarten, R. (2014). La narrativa revolucionaria del chavismo. *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político 19*(2), 463-506. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5118493

Mier Hoffman, J. (2008). *La carta que cambiará la historia: cómo, cuando, quién lo mató, dónde está Bolívar*. Editorial Arte.

Moncada, A. (2019, 1 de noviembre 2019). *Organizaciones indígenas en la amazonía venezolana frente el convenio entre China y Venezuela*. Relación China-Venezuela en cuestión: Colapso económico, extractivismo y derechos humanos. *Rosa Luxemburg Stiftung*. https://www.rosalux.org.ec/relacion-china-venezuela-colapso-economico-extractivismo-y-derechos-humanos/

Otras Voces en Educación. (23 de mayo, 2016). Película: Azu, alma de princesa. http://otrasvoceseneducacion.org/archivos/86584

Padilla Bravo, I. (2018, 7 de diciembre). Álvaro Cáceres conversa con TVTodasadentro de su película Misión H20 por @VTVcanal8 [Video]. *YouTube*. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=IJRPlmBFeBA

Real Academia Española. (2001). Cumbe. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). https://dle.rae.es/cumbe

Rey, J. C. (2009). Mito y Política. El caso de Chávez en Venezuela. Caracas, Venezuela: Fundación García Pelayo. https://www.academia.edu/9326847/_Mito_y_Pol%C3%ADtica_el_caso_de_Hugo_Ch%C3%A1vez_en_Venezuela_

Rísquez, D. (Director). (2000). *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Producciones Guakamaya.

Rísquez, D. (2006). (Director). *Francisco de Miranda* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Producciones Guakamaya.

Sacher, W. (2017). *Ofensiva megaminera china en Los Andes: Acumulación por desposesión en el Ecuador de la "Revolución Ciudadana"*. Abya-Yala.

Salles, W. (2004). (Director). *Diarios de motocicleta* [cinta cinematográfica]. Argentina: FilmFour.

Sánchez, R. (2016). *Dancing Jacobins: A Venezuelan genealogy of Latin American populism*. Fordham University Press.

Scocozza, A. y M. Colucciello. (2020). Apuntes sobre la crisis del Socialismo del Siglo XXI en Venezuela. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales, 93*, 287-299. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7621433

Strong, C. y Killingsworth, M. (2011). Stalin the charismatic leader?: Explaining the 'cult of personality' as a legitimation technique. *Politics, Religion & Ideology, 4*, 391-411. https://www.researchgate.net/publication/232983808_Stalin_the_Charismatic_Leader_Explaining_the_'Cult_of_Personality'_as_a_Legitimation_Technique

Telesur. (2019, 19 de octubre). Filme venezolano Misión H20 gana mejor película en FesticineKids. https://www.telesurtv.net/news/filme-animado-venezolano-premio-FesticineKids-colombia-20191004-0030.html

Valladares-Ruiz, P. (2013). Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano. *Revista hispánica moderna, 66*(1), 57-72. https://www.researchgate.net/publication/265759821_Memoria_historica_y_lucha_de_clases_en_el_nuevo_cine_venezolano

Vázquez, M.M. (2018). *The Question of Class in Contemporary Latin American Cinema*. Lexington Books.

Ventocilla Maestre, J. (2019). Un poco de bolivarianismo en el cine latinoamericano. *Pacarina del Sur*. http://www.pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/1818-un-poco-de-bolivarianismo-en-el-cine-latinoamericano

Zuluaga, A.M. (2005). Hugo Chávez: ¿En busca de la autonomía venezolana? [Tesis de pregrado]. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela. https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/22483/u271223.pdf?sequence=1